



RAVENNA FESTIVAL

2016

Recital di Mitsuko Uchida



CONFINDUSTRIA RAVENNA
CONFERENZA REGIONALE



CONFINDUSTRIA RAVENNA
componente
CONFINDUSTRIA ROMAGNA

FAR CRESCERE L'IMPRESA È LA NOSTRA IMPRESA PIÙ GRANDE

Recital di Mitsuko Uchida



*Ravenna Festival dedica alcuni
appuntamenti ai 150 anni di relazioni
diplomatiche tra Italia e Giappone*

Teatro Alighieri
1 giugno, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio di

Senato della Repubblica

Camera dei Deputati

Presidenza del Consiglio dei Ministri

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Ministero degli Affari Esteri

con il sostegno di



Comune di Ravenna



con il contributo di



Comune di Forlì



Comune di Comacchio



Comune di Russi



Koichi Suzuki

Hormoz Vasfi

partner principale



si ringraziano



Ambasciata del Sudafrica



Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna

Autorità Portuale di Ravenna

BPER Banca

Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna

Cassa di Risparmio di Ravenna

Classica HD

Cmc Ravenna

Cna Ravenna

Comune di Comacchio

Comune di Forlì

Comune di Ravenna

Comune di Russi

Confartigianato Ravenna

Confindustria Ravenna

COOP Alleanza 3.0

Credito Cooperativo Ravennate e Imolese

Eni

Federazione Cooperative Provincia di Ravenna

Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Gruppo Hera

Gruppo Mediaset Publitalia '80

Hormoz Vasfi

ITway

Koichi Suzuki

Legacoop Romagna

Micoperi

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

Mirabilandia

Poderi dal Nespole

PubblSOLE

Publimedia Italia

Quotidiano Nazionale

Rai Uno

Rai Radio Tre

Reclam

Regione Emilia Romagna

Romagna Acque Società delle Fonti

Sapir

Setteserequi

Sigma 4

SVA Dakar Concessionaria Jaguar

Unicredit

Unipol Banca

UnipolSai Assicurazioni

Venini



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Luigi e Chiara Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Manfred Mautner von Markhof, *Vienna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Roberto e Filippo Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Paolo Fignagnani
Giuliano Gamberini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni,
Bologna
Credito Cooperativo Ravennate e
Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti,
Vienna
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*



Direzione artistica
Cristina Mazzavillani Muti
Franco Masotti
Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci
Comune di Ravenna
Regione Emilia-Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Confindustria Ravenna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna-Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione
Presidente Fabrizio Matteucci
Vicepresidente Mario Salvagiani
Consiglieri
Ouidad Bakkali
Lanfranco Gualtieri
Davide Ranalli

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Responsabile amministrativo
Roberto Cimatti

Revisori dei conti
Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo

Recital di Mitsuko Uchida



Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Rondo per pianoforte in la minore K 511 (1787)

Franz Schubert

(1797-1828)

Improptus Libro I, D 899 (1827)

n. 1 Allegro molto moderato (do minore)

n. 2 Allegro (mi bemolle maggiore)

n. 3 Andante mosso (sol bemolle maggiore)

n. 4 Allegretto (la bemolle maggiore)

Improptus Libro II, D 935 (1827)

n. 1 Allegro moderato (fa minore)

n. 2 Allegretto (la bemolle maggiore)

n. 3 Andante (si bemolle maggiore)

n. 4 Allegro scherzando (fa minore)

Mozart e Schubert, vite parallele

di Luca Ciammarughi



© Fratelli Alinari

In questa pagina, **Cascata**, Giappone, 1977, foto di Fosco Maraini. Proprietà Gabinetto Vieusseux ©Fratelli Alinari.

A pag. 12, **Vento del Sud, Cielo sereno (Fuji Rosso)** Katsushika Hokusai, da "Trentasei vedute del Monte Fuji" 1826-1833.

A pag. 15, **Eruzione del Vesuvio**, William Turner, 1817.

Schubert è spesso stato accostato, per identità o opposizione, a Beethoven: è indubbio che sia stato il viennese a raccogliere il testimone lasciato dal compositore di Bonn nel 1827 (Beethoven volle vedere Schubert sul suo letto di morte: fu la prima e l'ultima volta che i due si parlarono). Benché Schubert sia stato per lungo tempo considerato più un liederista e un miniaturista che un costruttore di grandi forme, soprattutto nell'ultima fase creativa traspare il suo "avere sempre l'occhio fisso alle forme più elevate dell'arte", come scrisse all'editore Schott il 21 febbraio del 1828, circa dieci mesi prima di morire. La Sinfonia "Grande" e l'"Incompiuta", la Messa D 950, il Quintetto D 956, il trittico delle ultime Sonate per pianoforte, i grandi cicli liederistici ci parlano di un compositore che raccoglie profondamente, mutandola secondo la propria sensibilità, l'eredità beethoveniana: tutt'altro, dunque, che un mero "maestro delle piccole forme". Musicisti e musicologi hanno indagato le differenze fra i due compositori: secondo Alfred Brendel, Schubert si muove musicalmente come un "sonnambulo", mentre Beethoven come un "architetto"; la musica dell'uno richiamerebbe un "misterioso accadere", mentre quella dell'altro avrebbe una teleologia ben definita. Si è poi iniziato a parlare di una maggiore femminilità della musica di Schubert rispetto a quella del più virile Beethoven: un giudizio che ha una parte di verità, se consideriamo la maggiore propensione di Schubert a un soffuso lirismo, ma che non tiene affatto conto dei momenti titanici che costellano soprattutto l'ultima produzione schubertiana.

Se il rapporto fra Beethoven e Schubert, dunque, è stato oggetto di molte considerazioni, assai meno ci si è soffermati su quello fra Schubert e Mozart. A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, l'idea di uno Schubert avveniristico, precursore del mondo di Bruckner e Mahler e addirittura di Berg e Webern, ha messo un po' in ombra l'influenza che su di lui ebbe il classicismo. Dal punto di vista armonico, Schubert è senz'altro un innovatore; ma in lui c'è anche la profonda adesione a "un'espressione naturale" individuata nella tradizione: in Gluck, Händel, Haydn e Mozart. Diciannovenne, nel 1816, Schubert aveva confidato al suo diario una certa ripugnanza verso

tutte quelle bizzarrie oggi alla moda presso la maggioranza dei musicisti e di cui dobbiamo quasi esclusivamente ringraziare il

nostro maggiore artista tedesco [Beethoven]. Bizzarrie che uniscono e confondono senza distinzione il tragico con il comico, il gradevole con il disgustoso, l'eroico con il lagnoso, il sacrale con il buffonesco; fanno impazzire l'uomo anziché scioglierlo, suscitano il senso del ridicolo anziché elevare a Dio.

Negli anni, liberatosi dall'influenza di Salieri, Schubert cambierà idea: ma resterà in lui una sorta di sdoppiamento interiore, fra venerazione di un'età dell'oro fatta di "naturalizza" e ardita sperimentazione di "bizzarrie" che finiscono per spingerlo addirittura oltre Beethoven. In questo quadro, Mozart rappresentava per Schubert l'emblema di un mondo incantato: le armonie del salisburghese, come si legge in un appunto del 1816,

sono impronte che ci restano nell'anima e nulla, né il tempo né le circostanze, potranno cancellarle. Tutto il nostro essere ne risente il benefico influsso. Nelle tenebre di questa vita ci indicano in lontananza qualcosa di bello, chiaro, luminoso, su cui contare, su cui sperare.

Gli ultimi anni di vita di Mozart e Schubert hanno diversi elementi in comune: entrambi sono morti in giovane età, a trentacinque anni il primo, a trentuno il secondo; in tutti e due i casi ci troviamo di fronte a un ultimo anno di vita percorso da una particolare intensità creativa, che si scontra però con uno stato di salute fortemente precario; entrambi ebbero l'ansia di essere avvelenati. Il tema della morte ossessionò i due compositori: forse anche perché a Vienna la mortalità, soprattutto nelle classi umili, era altissima. I genitori di Schubert misero al mondo dodici figli, di cui solo quattro sopravvissero; Mozart vide morire quattro dei suoi sei figli. Ma, come in una sorta di esorcismo, la Signora con la falce finisce per divenire una presenza amica: essa è vista come approdo sereno, fine di ogni tempesta esistenziale, risoluzione di ogni conflitto. Si pensi, a questo proposito, al senso di profonda pace di un Lied mozartiano come *Abendempfindung* (in cui la sera è metafora della morte), alle lusinghe della Morte in *Der Tod und das Mädchen* o al senso di abbandono in seno alla natura nell'ultimo Lied di *Die schöne Müllerin*, in cui il ruscello culla dolcemente il mugnaio suicida. Vengono in mente le parole di Herder, che immaginava la morte non come uno "spettro terrificante", ma come la "giovane adorabile che protende la torcia e impone la calma al mare in burrasca". Per i romantici, bellezza e morte divengono inscindibili ("Due sorelle ugualmente terribili e feconde / con lo stesso enigma e lo stesso segreto" scrive Hugo). La presenza della morte si fa avvertire nella tristezza della bellezza.

Che la musica di Mozart vada ben oltre una concezione apollinea e winckelmanniana del Bello, basata sull'idea di simmetria, ordine e debita proporzione, è evidente da un lavoro come il Rondo K 511 in la minore, composto a Vienna l'11 marzo

1787. Fin dal tema iniziale, su un ritmo di siciliana, più che parlare di romanticismo si dovrebbe notare l'influenza dello "stile sensibile" di Carl Philipp Emanuel Bach: alla semplicità della scrittura canto-accompagnamento fa fronte una ricchezza di cromatismi che infonde pathos e inquietudine al discorso. Inusuale è la modulazione a fa maggiore, nel primo couplet: proprio Schubert farà di questo genere di modulazioni di terza un proprio segno di riconoscimento. È dal mondo barocco che Mozart trae invece quel senso del *phantasieren*, dell'improvvisazione, che con l'Ottocento si andrà perdendo. Il secondo couplet si apre con l'evocazione di un paradiso fatto di innocenza e utopiche beatitudini, senonché voci inquietanti emergono al basso, come segreti turbamenti. Questi elementi di instabilità, che ritroveremo in Schubert, richiamano ciò che Freud definirà come *Unheimliche* (il Perturbante): lo svelarsi di ciò che si credeva familiare come inconsueto, estraneo, pericoloso. Nella coda, il refrain fa la sua ultima comparsa su un disegno di semicrome alla sinistra: la tensione espressiva raggiunge il suo culmine, prima che il brano si chiuda malinconicamente svanendo verso il *pianissimo*.

All'ultima fase creativa schubertiana appartengono gli *Impromptus* D 899 e D 935: la prima serie fu pubblicata (seppur incompleta) per le edizioni Haslinger nel dicembre 1827; la seconda è datata dicembre 1827 da Schubert stesso. Ancor più dei *Moments Musicaux*, gli *Impromptus* rappresentano un ciclo organicamente costruito: nonostante Schubert non escludesse che i brani si potessero eseguire anche separatamente, è nella struttura globale che assumono il loro pieno senso.

L'*Impromptu* D 899 n. 1 si apre con un nudo sol in ottave doppie: un segnale che verrà ripreso, in maniera ancora più enigmatica, nel finale della Sonata D 960. L'unisono ci impedisce di sapere in quale tonalità ci troviamo e questa atmosfera di indefinitezza prosegue nel canto "a voce sola" della mano destra, un tema circolare percorso da un senso di profonda solitudine: quasi una domanda a un misterioso oracolo, a cui la sinistra risponde definendo finalmente la tonalità di do minore. Questa dimensione dialogica, tipica di Schubert, proseguirà per tutto il brano, sotto un'impronta fatalistica, come se la risposta conducesse ogni volta a una sorta di rassegnazione. È questo il più tragico degli *Impromptus*: senza voler associare forzatamente la biografia all'opera, il pensiero corre a un pensiero che Schubert confidò all'amico Schober nel 1824: "cosa c'importa della felicità quando l'infelicità è l'unica motivazione che ci resti?". Formalmente, Schubert costruisce il brano illuminando ogni volta in modo diverso il tema principale, che ritorna come un'ossessione. Questo carattere fatalistico-ossessivo è però spezzato da sentimenti contrastanti: a volte la risposta, da desolata, si fa minacciosa, con sonorità meta-sinfoniche che



arrivano fino al *fff*; altre volte la musica schiude inaspettati paradisi - così avviene nel tema sognante in la bemolle maggiore, che con i suoi salti di quarta ascendente e i soffici accordi di terzine alla sinistra richiama i Lieder a tematica primaverile. Ma il pensiero corre anche a *Winterreise*: se l'inizio dell'*Impromptu* ci pone di fronte a un paesaggio invernale, spietato, i momenti idillici rappresentano una sorta di evasione in un mondo sognato, che per Schubert appare legato alla rammemorazione di un passato sereno. Un altro elemento che ricorre è la nota ribattuta: essa acquisisce sempre più importanza, fino a essere scandita con una violenza che richiama *Erlikönig*; nell'apice parossistico del brano, tre note ribattute vengono scandite quasi con rabbia, seguite da un salto d'ottava, come un urlo di

dolore. La violenta escursione verso l'acuto, come sottolineava Roland Barthes, evoca la reazione del soggetto a una minaccia sempre più pressante. La conclusione dell'*Impromptu* è però in do maggiore, lasciandoci nel dubbio: serenità ritrovata o approdo al porto estremo?

L'*Impromptu* D 899 n. 2 richiama invece il rapporto di Schubert con una natura amica: le scale di terzine che corrono su e giù lungo la tastiera, sostenute da un basso che richiama i ritmi dei Valzer composti a Graz, ci fanno immergere in un regno liquido, vicino a quello dei tanti ruscelli che costellano la liederistica schubertiana. I chiaroscuri non mancano, ma alla vena tragica si sostituisce qui una malinconia dolce (*Wehmut*). La sezione centrale, nella tonalità lontana di si minore, è impetuosa

e drammatica: nessuna auto-commiserazione, piuttosto un titanismo ai limiti della tracotanza. Dopo la ripresa dell'incipit, Schubert scardina le regole della forma A-B-A riprendendo in forma di coda la parte B, e chiudendo con appassionato furore.

Come nel primo, anche nell'*Impromptu* D 899 n. 3 in mi bemolle maggiore Schubert si focalizza su un unico tema, visto sotto luci diverse. Fin dall'inizio, un senso di calore e intimismo pervade il brano: come in un Lied, Schubert si abbandona qui a quel canto che, come intuì Barthes, "anche nel culmine dell'infelicità dice sempre la felicità del corpo unificato". Il flusso di sestine ininterrotto nel registro centrale prolunga la vibrazione delle note lunghe della melodia, esaltando quindi la cantabilità: raccogliendo il testimone lasciato dall'op. 27 n. 2 di Beethoven, Schubert crea una spazializzazione sonora che aprirà la via al mondo di Schumann e Brahms. Se l'inizio è calmo ed estatico, con la modulazione a mi bemolle minore si apre una sezione più appassionata, in cui la voce del basso prende la parola in modo volitivo. Elementi oscuri, come indefiniti turbamenti, attraversano l'intero *Impromptu* sotto forma di trilli nella regione grave dello strumento: li ritroveremo, isolati con maggior evidenza, nella Sonata D 960.

L'*Impromptu* D 899 n. 4 sintetizza alcuni elementi dei numeri precedenti: ritroviamo la fluidità, la liquidità del secondo e del terzo, ma anche il senso di fatalismo del primo. Il disegno discendente iniziale, in la bemolle minore, ci fa immergere in un clima ambiguo, fra levità e mistero: esso tornerà come un'idea fissa, ipnotica. Un secondo tema emerge, come un inno, alla mano sinistra, dolce e fervido al tempo stesso. La sezione centrale è una di quelle pagine appassionate con cui Schubert apre la strada a Schumann: sfruttando tutti i registri e arrivando fino allo *sforzatissimo*, il compositore mette in risalto un canto che, dapprima titubante, si fa volta a volta supplicante, ammaliante, disperato. "Se volevo cantare l'amore, cantavo il dolore, e viceversa. Così mi divisi fra l'amore e il dolore": più che mai, qui, il cortocircuito sentimentale schubertiano prende corpo.

Schumann immaginò che dietro gli *Impromptus* D 935 potesse celarsi una sonata: se questa ipotesi appare oggi poco sostenibile, è però vero che l'*Impromptu* D 935 n. 1 è strutturato in maniera simile a un primo movimento di sonata. Il tema iniziale, con un'ampia caduta discendente, unisce quell'asciutto fatalismo esistenzialistico tipico di Schubert con elementi *Biedermeier* (scale cromatiche, gruppetti, fioriture varie); mentre un secondo tema, nel registro centrale, ci riporta a un intimismo di stampo liederistico. In realtà, egli inserisce già premonizioni del secondo tema in quella che tradizionalmente verrebbe considerata la prima area tematica: una sorta di sviluppo del materiale si trova quindi già nell'esposizione, come avverrà in Brahms. Di contro, al posto di uno sviluppo vero e proprio, troviamo un episodio fantastico, in cui, su un flusso costante di sedicesimi, due voci



dialogano appassionatamente, attraversando uno spettro di emozioni di impressionante vastità.

Un canto disteso, di memorabile semplicità, apre l'*Impromptu* D 935 n. 2. L'indicazione *Allegretto* e il ritmo di 3/4 evocano anche il mondo della danza, e specificamente del Minuetto, certo completamente sublimato e rivissuto in chiave romantica. Come sempre in Schubert, l'impressione di felicità è sottilmente minata da dettagli armonici o da vere e proprie modulazioni che sembrano smascherare il carattere illusorio di ogni estasi. Così avviene soprattutto nel Trio, in cui il flusso di terzine, inizialmente cullante, diviene vorticoso, parossistico fino alla violenza.

Dopo gli abissi degli *Improvvisi* precedenti, con il D 935 n. 3 rientriamo in una dimensione più salottiera: il modo in cui, tuttavia, Schubert gestisce la forma del Tema e Variazioni è lontano da qualsiasi superficiale decorativismo. Così, a partire da un tema dattilico già usato nelle musiche di scena per *Rosamunde*, il compositore inanella variazioni come quadri emotivi che passano dalla levità onirica, a un più concreto senso di danza, a meditazioni cupe fino a un brillante gaudio, evitando sempre gratuiti esibizionismi strumentali.

Il mondo gitano e il folklore ungherese fanno capolino nell'*Impromptu* D 935 n. 4: mordenti, trilli, accenti irregolari, sincopi, brusche fratture e sforzati frequenti sottolineano la furia di danza popolare che anima il brano. Ma, come nel *Divertissement à la hongroise* per pianoforte a quattro mani, in Schubert l'elemento folklorico è sempre sottilmente filtrato, come se l'amabilità e l'elegante scetticismo viennese facessero sentire il loro richiamo. Ampiamente sviluppato e virtuosisticamente temibile, l'ultimo degli *Impromptus* si chiude in maniera spettacolare e inquietante al contempo, con una selvaggia scala discendente che percorre, dall'acuto al grave, l'intera tastiera, come una corsa all'abisso.

Mitsuko Uchida



© Hyou Vielz

Nata a Tokyo, e oggi residente a Londra, Mitsuko Uchida ha conquistato le platee di tutto il mondo per l'acutezza intellettuale e la profonda ispirazione con cui interpreta Mozart, Schubert, Schumann e Beethoven, nelle sale da concerto come in quelle di incisione, nonché per come ha saputo avviare tutta una nuova generazione all'ascolto di Berg, Schoenberg, Webern e Boulez. La sua incisione del Concerto di Schoenberg con Pierre Boulez sul podio della Cleveland Orchestra ha vinto molti premi, tra cui il Gramophone Award quale Miglior concerto.

Tra i riconoscimenti ricevuti anche il Grammy Award del 2011, con l'incisione di una selezione dei Concerti di Mozart, di nuovo con la Cleveland Orchestra, che la Uchida stessa dirigeva dal pianoforte.

Tra gli impegni più importanti della più recente stagione spiccano i concerti con la London Symphony Orchestra e Bernard Haitink, con la Philharmonia Orchestra e Esa-Pekka Salonen, eppoi concerti come solista e direttore con le orchestre di Chicago e di Cleveland, e quelli a Salisburgo nell'ambito del Mozartwoche, con la Mahler Chamber Orchestra. Poi i recital alla Royal Festival Hall di Londra, al Gewandhaus di Lipsia, al Palais des Beaux Arts di Bruxelles, alla Philharmonie di Berlino, all'Alte Oper di Francoforte, e ancora a Madrid, Barcellona e Lisbona. Particolarmente appassionata di musica da camera, collabora con artisti di primo piano e ha intrapreso una tournée con il soprano Dorothea Roeschmann in Europa e negli Stati Uniti; mentre con il mezzosoprano Magdalena Kozena si è esibita sui palcoscenici della Wiener Staatsoper e del Théâtre des Champs Élysées di Parigi.

Nel corso della sua carriera ha stretto legami elettivi con orchestre e istituzioni musicali di primo piano: è stata in residence alla Cleveland Orchestra, Berliner Philharmoniker, Konzerthaus di Vienna, Festival di Lucerna e Mozartwoche a Salisburgo dove nel 2015, in qualità di ospite d'onore, ha eseguito concerti solistici e da camera.

La Carnegie Hall le ha dedicato un ciclo di *Perspectives series* intitolato *Mitsuko Uchida: Vienna Revisited*, mentre il Concertgebouw un ciclo della serie *Carte Blanche*, in cui tra l'altro ha suonato e diretto il *Pierrot lunaire* di Schoenberg.

Incide in esclusiva per Decca. La sua ampia discografia comprende l'integrale delle Sonate di Mozart e di Schubert, gli Studi di Debussy, i Concerti di Beethoven con Kurt Sanderling, Sonate di Mozart per violino e pianoforte con Mark Steinberg, le ultime cinque Sonate di Beethoven, il *Kammerkonzert* di Berg

con l'Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez e Christian Tetzlaff (2008), *Die schöne Müllerin* di Schubert con Ian Bostridge (per EMI). Dal 2011 ha registrato dal vivo di tutti i Concerti di Mozart con la Cleveland Orchestra. Il dvd live del *Pierrot lunaire* di Schoenberg dal Festival di Salisburgo, corredato da un documentario, è stato pubblicato nel 2012, in occasione del centenario della composizione del brano.

Molto impegnata nel sostenere giovani musicisti Mitsuko Uchidaed è direttore artistico del Borletti-Buitoni Trust ed anche del Marlboro Music Festival.

Nel 2009 è stata insignita dell'onorificenza di Dame Commander of the Order of the British Empire, nel 2012 ha meritato la Medaglia d'oro alla carriera della Royal Philharmonic Society, nel 2014 ha ricevuto la laurea *honoris causa* della University of Cambridge e l'anno successivo le è stata assegnata la Medaglia d'oro mozartiana dalla Mozartwoche di Salisburgo. Il 10 settembre 2015 le è stato assegnato il *Praemium Imperiale* della Japan Art Association.

www.mitsukouchida.com



luoghi del festival



Teatro Alighieri

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune che comune nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano,

Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.

Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli



programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



in collaborazione con



Chiudete la settimana
con una sinfonia di emozioni.

LA GRANDE MUSICA SINFONICA SU CLASSICA HD
DOMENICA ORE 21.10

CLASSICA HD. MUSICA PER I TUOI OCCHI.

Solo su
CLASSICA HD sky Canale
138

www.mondoclassica.it

